

오태석의 <백마강 달밤에>와 <용호상박> 비교 연구

- 굿의 극적 활용을 중심으로

김숙경*

<차례>

1. 머리말
2. 굿의 차용 방식과 극의 구조
3. 굿의 극적 기능
4. 신격화된 대상과 주제와의 연관성
5. 맺음말

<국문초록>

1970년대 이후 전통에 대한 관심은 굿을 모티프로 한 많은 극작품을 탄생시켰다. 굿은 고유성, 오락성, 예술성, 한국적 정신성 등으로 인해 한국인의 정체성을 표현하기에 매우 적합한 극적 모티프로 인식되어 왔다. 굿의 극적 활용은 차용하는 굿의 종류, 굿의 차용 방식, 극의 구조와의 관계, 극에서의 굿의 기능, 주제의식 등에 따라 작품마다 전혀 다른 양상을 창조하고 있다. 본 논문에서는 오태석의 <백마강 달밤에>와 <용호상박>에 나타난 굿의 극적 활용에 대한 비교·고찰을 통해 굿의 긍정적인 극적 활용 방식에 대해 생각해 보고자 한다. 오태석은 전통의 현대화를 실현해 온 대표적인 극작가로서, 다수의 극작품에서 굿을 활용해 왔다. 그 중, <백마강 달밤에>와 <용호상박>은 굿의 극적 활용 방식에서 독자성과 효율성이 돋보이는 작품들이다.

<백마강 달밤에>는 은산별신굿을 전면적으로 차용하고 있는 작품으로, 극의 전개가 굿의 준비 및 진행과정과 순차적으로 일치하여 전개되는 양상을 보여주고 있다. 반면, <용호상박>은 강사리 범굿을 작품 안에서 반복적으로 차용하고 있으며, 반복되어서는 안되는 굿의 반복은 이 작품에서 주요한 극적 모티프로 작용하고 있다. 또한, 굿의 극적 기능에서 두 작품은 뚜렷한 대비를 보여준다. <백마강 달밤에>가 해결의 매개로서 굿이 기능하고 있는 반면, <용호상박>은 갈등을 일으키는 매개로서 굿이 작용한다. 마지막으로, 신격화된 대상과 주제와의 연관성에서도 두 작품은 흥미로운 차이점을 보여준다. <백마강 달밤에>는 은산별신굿의 유래에 내포된 역사성을 배경으로 역사적 인물

의 신격화를 통해 역사적이고 거시적인 사안으로 작품의 주제의식을 옮겨가고 있다. 이에 반해, <용호상박>은 호랑이라는 동물을 신격화시킨으로써 민간신앙의 원초성과 설화적 세계관이 작품 전체를 강하게 지배하고 있다.

이와 같이 두 작품은 각기 다른 방식으로 굿의 극적 필연성과 굿의 현대적 수용을 획득하고 있다. 굿을 연극에 활용함에 있어 극적 필연성을 획득하고 현대적 수용을 성취하는 방법은 작품마다 다를 수밖에 없다. 이러한 예시들의 하나로서 <백마강 달밤에>와 <용호상박>의 비교 연구는 흥미로운 논의점을 제공해 준다.

주제어: 강사리 범굿, 굿의 극적 활용, <백마강 달밤에>, 오태석, <용호상박>, 은산별신굿

1. 머리말

1970년대 이후 전통에 대한 관심은 연극계에 다양한 현상을 가져왔는데, 그 중 하나가 굿을 연극에 활용하는 일이다. 굿이 빈번하게 연극 속으로 들어와 소재나 형식으로서, 또는 정신으로서 활용된 데에는 그럴 만한 장점이 있기 때문이다. 무엇보다 굿은 우리 민족의 대표적인 민간 신앙이자 전통연희로서의 고유성을 지니고 있어, 굿의 활용은 주체적인 한국연극 만들기의 일환으로 이해되는 측면이 강했다. 또한, 오락성과 예술성이 풍부하여 총체예술로서의 연극 실현에 현실적인 도움을 줄 수 있었고, 굿에 내재한 한국인의 정신적 자산은 한국적 연극의 주제 탐구에도 많은 생각 거리를 제공하였다.

그러나 21세기를 넘어선 현재, 연극에서의 굿의 활용을 다소 진부한 발상으로 바라보는 시각도 적지 않다. 이는 굿이 오늘날에도 효용성을 갖고 있느냐는 시의성에 관한 의문과 함께 굿과 연극의 결합이 늘 긍정적이지만은 않았던 데에 그 원인이 있다. 굿의 연극적 활용은 때로는 비판의 대상이 되어 온 것이 사실이다. 굿을 날 것 자체로 삽입시켜 연극적 창의성을 의심받기도 하며, 필연성이 결여된 굿의 오락적·연행적 부분의 삽입으로 편의주의적 활용이라는 지적을 받기도 하고, 굿의 정신이 현대적으로 거듭나지 못해 효용성과 시의성 논란을 불러일으키기도 하

* 경성대학교 외래교수

였다. 극의 연극적 활용은 이제 전통의 재발견의 차원을 넘어서 있다. 다시 말해, 소재주의적 관점에서 가치를 인정받던 시기는 훨씬 지나와 있는 것이다. 따라서 오늘날 극의 극적 활용은 더욱 까다롭고 엄정한 기준 위에 놓이게 되었다. 그렇다면 무엇이 극의 바람직한 극적 활용인가? 이에 대한 정답은 없다. 그러나 곁잡아 말할 수 있는 두 가지 기본 조건은 있다. 첫째, 어떤 식으로든 극이 극적 필연성을 지니고 있어야 하며, 둘째, 극이 현대적으로 수용되어 극과 극의 결합이 오늘날에도 유효한 의미를 생산할 수 있어야 한다는 것이다.

전통과 우리극에 대한 실험으로 일관해 온 오태석의 작품에서도 극은 자주 활용되어 왔다. <물보라>, <팔곡병풍>, <춘풍의 처>, <산수유>, <백마강 달밤에>, <용호상박> 등 극이 전면적 또는 부분적으로 차용된 예는 많다. <물보라>는 풍어제와 사령극을, <팔곡병풍>은 초례극과 상례극을, <춘풍의 처>는 씻김극을, <산수유>는 병극을, <백마강 달밤에>와 <용호상박>은 별신극을 각각 극적으로 활용하고 있다. 본고는 그 중에서도 <백마강 달밤에>(1993년 초연)와 <용호상박>(2005년 초연)의 극의 활용 방식에 주목하고자 한다. 왜냐하면, 10여 년의 차이를 두고 창작된 두 작품은 극의 극적 활용의 관점에서 논의의 가치가 높은 작품들이기 때문이다. <백마강 달밤에>는 70년대 이후 극을 극적으로 활용한 작품 중 손꼽히는 문제작 중 하나이며, 오태석의 작품 중 기존 연구가 많이 축적된 작품 중 하나이기도 하다.¹⁾ <용호상박>은 오태석이 가장 최

근에 극을 활용한 작품으로서, 오태석의 이전 작품과는 차별화된 드라마 트루기와 함께 독특한 극의 활용방식과 분위기를 보여주고 있다.²⁾

<백마강 달밤에>와 <용호상박>에서 극은 뚜렷한 극적 필연성을 지니고 있으며, 또한 오늘날의 관객들에게도 살아있는 전통으로 수용될 가능성이 높다. 두 작품은 이러한 공통된 긍정적 양상과 더불어 구체적인 극의 극적 활용 방식에서는 흥미로운 차이를 보여주고 있다. 이들의 차이점은 극의 효율적인 극적 활용의 각기 다른 사례를 보여준다는 점에서 주목할 만하다. 왜냐하면, 극의 긍정적인 활용 사례의 다른 방식들을 살펴봄으로써, 극이 어떻게 극적으로 활용되고 기여해야 하는지에 대한 방법을 보다 구체적으로 모색해 볼 수 있기 때문이다. 본 연구는 비교론의 관점에서 두 작품의 극의 극적 활용 방식에 대해 분석하고자 한다. 공연 대본을 연구 대상으로 삼아, 극의 차용과 극의 구조, 극의 극적 기능, 신격화된 대상과 주제와의 연관성에 분석의 초점을 맞추고자 한다.

2. 극의 차용 방식과 극의 구조

극의 극적 활용에서 무엇보다 우선적으로 고찰되어야 하는 것은 차용된 극의 종류와 극의 차용방식이다. 극의 종류는 극의 소재나 내용과 밀접하게 연관 맺으며, 극의 차용 방식은 극의 구조를 형성하는데 중요한

1) <백마강 달밤에>에 대한 연구 논점 중 가장 큰 비중을 차지하는 것은 극의 극적 활용과 현대적 수용에 관한 것이다(김미도, 『한국 현대희곡에 나타난 극의 연극성』, 『한국연극학』 9호, 1997; 김현철, 오태석 희곡에 나타난 전승연희 양식 연구, 고려대학교 석사학위논문, 2002; 박경희, 현대극에 나타난 극의 수용 양상 연구, 경희대학교 석사학위논문, 2001; 이상진, 『오태석 희곡에 나타난 극의 역할 연구』, 영남대학교 석사학위논문, 2001; 정명문, 현대희곡과 극의 상관성 연구, 고려대학교 석사학위논문, 2002). 이들 연구에서는 주로 은산별신극의 극적 차용 방식과 화해와 해원에 도달하는 극의 주제의식에 초점

을 맞추고 있다. 그 외에도 김유미는 <백마강 달밤에>의 제의적 구조에 대해 규명하며(한국 현대 희곡의 제의구조 연구, 고려대학교 박사학위논문, 1999), 신현숙은 이 작품이 지닌 초현실주의적 특성에 대해 주목하고 있다(『백마강 달밤에>의 초현실주의적 상상력』, 『한국 현대극의 무대 읽기』, 연극과인간, 2002).

2) 시기적인 인접성으로 인해 <용호상박>에 대한 연구는 현재까지는 축적된 것이 거의 없다. 이 작품에 대한 비평으로 김방옥의 생명과 긍정의 극, 그리고 실용주의적 역사의식 - <용호상박> (『연극평론』 40호, 2006, 봄)이 주목할 만하다.

역할을 한다. <백마강 달밤에>와 <용호상박>은 모두 별신굿 갈래의 마을굿을 차용한다는 공통점이 있지만, 굿의 차용 방식에서는 뚜렷한 차이를 보여주고 있다. 그렇다면 각 작품에 나타난 굿의 차용 방식은 무엇이며, 이로 인해 극의 구조는 어떻게 각기 다른 양상을 보여주는지에 대해 구체적으로 살펴보고자 한다.

2.1. <백마강 달밤에>: 은산별신굿의 전면적 차용

<백마강 달밤에>는 충청남도 부여군 은산면 은산리에 전승되어 오는 은산별신굿을 전면적으로 차용하고 있는 작품이다. 작품에서 ‘은산별신굿’이라는 구체적인 굿의 명칭이 나오지 않지만, ‘별신굿’이라는 명칭의 사용, 반복하여 거론되는 백제의 이야기, 그리고 작품에서 나타나는 굿의 절차 등으로 미루어 은산별신굿을 차용하고 있음을 어렵지 않게 짐작할 수 있다. 은산별신굿은 3년에 한번씩 거행되는 굿이다. 규모가 커서 옛날에는 약 보름 동안 하였으나 근래에는 8일 정도로 끝이 나는 제의식이다. 전설에 의하면, 옛날 은산에 병마가 퍼졌는데 한 노인의 꿈에 현몽하기를 “나는 백제의 장군이었는데 패전해서 수많은 부하들과 함께 백골로 산재한 채 돌보는 이가 없으니, 잘 장사지내 달라. 그러면 이 마을의 전염병은 없어질 것이다”고 하여 마을 사람들이 흩어져 있는 백골을 수습하고 굿도 해 주었더니 병마가 없어지고 마을이 평안해졌으며, 그 후에도 계속 제를 지낸 것이 은산별신제의 유래이다.³⁾ <백마강 달밤에>의 굿의 차용방식과 극 구조와의 상관관계를 분석하기 위해서는, 먼저 은산별신굿의 절차와 극의 구조를 각각 살펴본 뒤, 이 둘의 상호연관성을 고찰해야 할 것이다. 은산별신굿은 다음과 같은 절차로 진행된다.

별신을 지내려면 마을유지를 중심으로 준비모임을 결성하여 대동치성 전반을 처리한다. 먼저 제수와 제주로 쓸 물을 보호하는 ‘봉물’ 의식을 하고, 별신대인 진대를 베어오는 의식을 거행한다. 다음에 ‘꽃받기’를 하는데 정결한 장소를 정해 한달에 걸쳐 목욕제계하며 별신에 바칠 꽃을 모셔오는 의식이다. 마침내 본제를 지내는데 상당에 제물을 올리고 밤에 무당이 굿을 하기도 하고 다음날 오전에 상당굿을 하기도 한다. 오후에는 시장에 내려와 시장발전을 위한 하당굿을 거행한다. 하당굿을 마친 3일 후에 별신이 끝났음을 고하는 독산제를 지낸다. 독산제가 끝난 다음에는 장승을 새로 세우고 장승제를 지낸다.⁴⁾

위의 인용문에 나타난 은산별신굿의 절차를 간략히 요약해 보면, ① 봉물의식 → ②진대 베어오는 의식 → ③꽃받기 의식 → ④상당굿 → ⑤하당굿 → ⑥독산제 → ⑦장승제’의 순서로 진행됨을 알 수 있다.

한편, <백마강 달밤에>의 구조는 ‘당집’, ‘별신제’, ‘돌다리 가는 길’ 등 크게 세 단락으로 나뉘어져 있다. 그러나 장면의 세밀한 분석을 위해서는 큰 단락을 세분화시켜 살펴볼 필요가 있다. 표지1 ‘당집’은 별신제를 앞당겨 하게 된 경위를 당집 마당을 배경으로 보여준다. 표지2 ‘별신제’는 별신제 준비와 진행, 그리고 순단에게 신이 내리고 순단 일행이 의자왕을 찾으러 명부로 떠나는 내용을 담은 단락이다. 표지3 ‘돌다리 가는 길’은 명부와 당집(현실)을 교차하여 오고 가며, 순단이 의자왕과 사화하고, 할멈이 죽고, 마을이 안녕을 되찾는 내용을 담고 있다. 이러한 내용을 근거로 하여 세분화시킨 장면의 제목을 붙여 보면 다음과 같다.⁵⁾

장면1: 천신과 산신

장면2: 할멈의 꿈

3) 임동권 · 최명희, 『은산별신굿』, 열화당, 1986, 75면 참조.

4) 정수미, 『한국의 굿놀이(하)』, 서문당, 2001, 164~165면.

5) 오태석, <백마강 달밤에>, 『백마강 달밤에』, 평민사, 1994, 11~53면.

- 장면3: 별신제를 앞당김
- 장면4: 별신제 준비와 시작
- 장면5: 순단의 신내림
- 장면6: 첫 번째 명부여행(성충과의 만남)
- 장면7: 순단 일행이 현실로 돌아옴
- 장면8: 두 번째 명부여행(계백과의 만남)
- 장면9: 세 번째 명부여행(의자왕과의 만남)
- 장면10: 순단 일행이 현실로 돌아옴

그렇다면 <백마강 달밤에>는 굿의 모티프를 어떤 방식으로 차용하고 있는가? 이 작품은 굿의 유래전설과 절차에서 골고루 모티프를 차용하고 있다. 먼저 은산별신굿의 유래전설은 장면3에서 가장 적극적으로 차용되고 있다. 장면3에서는 마을사람들이 마을에서 일어나고 있는 불길한 현상들로 인해 불안한 마음으로 당집마당에 모여든다. 솔매 성벽 아래서 유해가 집단으로 발굴되고, 마을 사람 여럿이 불길한 꿈을 꾸고, 마을 곳곳에서 괴이한 현상이 발생하고, 한산 덕 아이가 갑작스럽게 경기를 함으로써 마을 사람들은 알 수 없는 두려움에 휩싸인다. 이러한 선암리의 불길한 현상들은 은산별신굿의 유래전설의 모티프와 유사성이 많다. ‘유해의 발굴’은 별신굿의 유래 전설에 등장하는 노인의 ‘내 부하들의 백골’을 자연스럽게 연상시키며, ‘한산 덕 아이의 질병’은 은산 지역에 창궐했던 ‘병마’를 연상시키며, ‘마을 사람들의 불길한 꿈’ 역시 유래 전설 속의 ‘꿈’의 모티프를 생각나게 한다. 즉, 유래 전설 속의 병마의 창궐이 은산 별신굿을 시작하게 된 배경이 되었다면, <백마강 달밤에>의 불길한 상황들은 보름 남아있는 별신제를 갑작스럽게 앞당기는 배경이 된다. 은산 별신굿의 유래와 선암리 별신굿의 예기치 않은 앞당김의 배경은 극의 구조 속에서 이렇게 서로 연관 맺고 있다.

장면4부터 극의 마지막 장면까지는 굿이 진행되고 있는 시점이다. 즉,

굿의 진행이 곧 극이 되는 것이다. 별신굿의 절차 중 ‘진대 베어오는 의식’은 장면3에서 차용되기도 하지만, 본격적인 굿 절차의 차용은 주로 장면4 ‘별신제 준비와 시작’에서 가장 많이 이루어진다. 위패를 놓고, 백지 물고 제물을 날라 오고, 무당 영덕이 불러와 굿을 시작하는 모티프들이 인물들의 대사와 행위를 통해 전면에서 나타나 있다. 장면5에서 9까지는 무당에게 신이 내려 신과 소통하는 장면을 순단 일행의 명부여행으로 창조하고 있다. 이 부분은 작가의 순수한 창작에 의해 구성된 부분으로, 오테석은 여기에서 은산별신굿을 차용한 궁극적인 목적을 드러내고 있다. 즉, 은산별신굿을 통해 백제의 역사적 인물들을 불러와 그들의 역사에 대해 얘기하고자 함이 작가의 속내로 드러나는 것이다.

순단 일행의 명부여행이 끝나면, 장면10에서 별신굿 유래전설의 모티프가 다시 차용된다. 명부여행을 마치고 돌아온 영덕은 병사들의 위패를 모셔달라는 의자왕의 말을 마을사람들에게 전달한다. 별신굿의 유래전설에서 꿈에 나타난 노인과 의자왕이 동일시되고, 백골을 수습하는 것과 위패를 모시는 것이 동일시되는 부분이다. 또한 유래전설의 결말처럼 선암리 마을에도 평안이 깃든다. 병들었던 한산덕 아기가 깨어나고, 대신 할멈이 저승길을 감으로써 굿을 통해 마을의 평안을 되찾은 것이다. 극은 아직 남아있는 굿의 절차를 밟아가는 것으로 끝을 맺고 있다.

덕상 별신굿을 여게서 중도막낼 수 없는 일이네. 할멈이 그러기 바래졌는가. 어른들 모시는 일이 할멈 모시는 것이여. 할멈 조문 겸해서 절들 올리고 다음 절차 밟아 가더라고(...)⁶⁾

이처럼 <백마강 달밤에>는 은산별신굿의 유래전설과 절차를 작품의 전면에서 활용하고 있다. 또한 극의 전개가 굿의 준비 및 진행과정과 순

6) 위의 대본, 52면.

차적으로 일치하여 전개되고 있으며, 따라서 곳의 과정이 전면에 포진해 있는 느낌을 준다. 그러나 이 극에서 가장 중요하게 부각되는 명부행 장면은 작가의 창작에 전적으로 의존함으로써, 이러한 창의성을 통해 작품의 독자적인 가치를 마련하고 있다.

2.2. <용호상박>: 강사리 범곳의 반복적 차용

<용호상박>에서 차용하고 있는 곳은 강사리 범곳이다. <백마강 달밤에>서와 달리, 이 작품에서는 ‘강사리 범곳’이라는 장면2의 소재목을 비롯하여, 인물의 대사에서도 강사리 범곳을 직접적으로 언급하고 있어 차용한 곳이 무엇인지를 명확하게 알 수 있다. 강사리는 경북 영일군 구룡포읍에 위치한, 반농반어로 생활하는 조그만 마을이다. 영덕지방 일대와 그 외 일부지역에서만 행해지는 범곳은 동해안 일대에서 행해지는 별신곳의 일종이지만, 별신곳과 다른 점은 호탈곳, 범곳으로 불리는 한 거리가 포함되어 호랑이로부터의 우환을 예방한다는 것이다.⁷⁾ 강사리 범곳은 좁게는 풍어제(豊漁祭)의 성격을 띠고 있지만, 넓게는 마을의 안녕과 풍요를 기원하는 제의로 확대해서 볼 수 있다.

강사리 범곳은 곳당을 바닷가에 차린다. 제상에는 소머리와 간단한 제물을 올리고 소머리 양쪽에 식칼 두개를 꽂는다. 그 밑에는 소나무가지를 쌓아 호랑이가 드나드는 산중(山中)을 만든다. 강사리 범곳은 총 열네 거리⁸⁾로 구성되어 있다. 그 중에서도 <용호상박>과 관련이 깊은 거리는 단연 10번째 거리인 ‘범곳’이다. ‘범곳’은 특히 연극성과 놀이성이 강한 곳거리이다. ‘범곳’의 주요 내용과 절차를 보면 다음과 같다.

범곳은 일종의 범탈놀이로, 남무가 사제를 하고 범과 포수가 등장한다. 밤이 깊은 밤 곳당 밖에서부터 나타나 곳당 주변을 기어다니다가 그 안으로 머리를 내밀고 다시 숨는 것으로부터 시작된다. 범이 옆에 묶어 놓은 닭을 물고 가려는 순간 포수가 총을 쏜다. 포수는 쓰러진 범의 가죽을 벗겨 동장에게 팔고, 다시 동장이 제관에게 호피를 넘겨 주면, 제관은 곳당 밖 모래 위에서 호피를 태운다. 이것으로 범곳이 끝난다.⁹⁾

‘범곳’이 끝나고 남은 네 거리(손님곳, 걸림곳, 용왕곳, 대거리곳)를 마저 마치고 나면, 소머리와 삼을 든 마을 사람들이 줄지어 올라가 땅에 소머리를 묻고, 이로써 강사리 범곳은 완전히 끝을 맺는다.

<백마강 달밤에>가 곳의 유래와 절차를 전면적으로 차용하면서, 또한 곳의 진행이 곧 극의 진행이 되는 구조적 특성을 보인다. <용호상박>은 범곳을 반복적으로 차용하는 특성을 보여준다. <용호상박>은 강사리 범곳을 주재하는 무당형제와 곳에 얽힌 마을사람들의 탐욕과 갈등을 그리고 있는 작품이다. 먼저 이 작품의 장면구성을 보면 다음과 같다.¹⁰⁾

- 장면1: 강사리
- 장면2: 강사리 범곳
- 장면3: 범
- 장면4: 소머리
- 장면5: 소머리 입자
- 장면6: 재회
- 장면7: 형제

장면1에서 장면5까지는 강사리범곳의 진행과정 속 에피소드들을 담고 있다. 장면1에서는 곳을 준비하는 과정과 팔룡과 하룡 형제가 함께 범곳

7) 하효길 · 황효창, 『강사리 범곳』, 열화당, 1989, 16면.

8) 열네 거리는 부정곳, 일월맞이곳, 골매기서낭곳, 당맞이곳, 청좌곳, 화해곳, 각막성주곳, 천왕곳, 심청곳, 범곳, 손님곳, 걸림곳, 용왕곳, 대거리곳의 순으로 진행된다. 위의 책, 79~83면 참조.

9) 위의 책, 86면 참조.

10) 오테석, <용호상박>, 극단 목화 레퍼토리 컴퍼니 공연대본, 2007, 1~28면.

을 주재하게 되는 경위를 보여준다. 이 장면에서는 범곳의 열네 거리 중 네 번째 거리인 ‘당맞이곳’의 ‘눗동우곳’의 모티프가 차용되고 있다. 즉, 곳을 준비하는 연습 장면에서 눗동이를 입에 무는 ‘눗동우곳’의 모티프를 활용하고 있는 것이다.

갈매기소리 끼룩끼룩 들려온다.
강사리 범곳 치루려고 차일 친다.
하룡이 처가 사설하고 아들 남국이 쇠 때리고 딸 남주가 눗동이 물고 춤춘다.
지하룡이 한 칸에서 꽃 집는다.¹¹⁾

장면2에서는 강사리 범곳의 10번째 거리인 ‘범곳’의 연행과 곳의 마지막 절차인 소머리를 묻는 행위를 그대로 차용하고 있다. 즉, 범이 닭을 잡으려다 총 맞아 죽고, 범의 가죽을 벗겨 범을 위협하고, 범을 위해 소머리를 파묻는 절차가 순서대로 극화되어 있다.¹²⁾ 동생 하룡이 범 역할을 맡아 범무늬 호피를 쓰고 나와 닭을 노려보면, 포수 역할을 맡은 형 팔룡이 목총을 들고 나타나 입소리로 총성을 낸다. 그 소리를 신호로 하룡은 두세 번 으르렁 거리다가 풀썩 쓰러지고, 이어 팔룡이 소머리에 꽂힌 칼을 뽑아 호피를 벗겨 태우고 나면, 범어른이 먹고 갈 수 있도록 소머리를 발에 묻는다. 장면3에서는 팔룡과 범어른의 만남을 통해, 발에 묻은 소머리를 마을사람들이 바다에 던지게 된 내력이 밝혀진다. 그러나 범어른은 마을의 저간의 사정에 전혀 아랑곳하지 않고 자신의 소머리를 도로 찾아

11) 위의 대본, 3면.

12) 작가는 이러한 범곳 절차의 숨은 의미를 “조상님들 범곳 하면서 소머리 바쳤지. 바치면서 어찌했냐. 먼저 총 쏘지. 총 쏘 저 죽이는 거 뵈주고 갈로 가죽 벗겨 불에 꼬슬르는 거 뵈줘서 이 근처에 얼씬 못하게 잔뜩 겁을 쥐 놓고서는 대신 일년에 소머리 한개 받아 가거라 그리고 달랬지.(…)”라는 팔룡의 대사를 통해 관객들에게 설명해 준다. 위의 대본, 19면.

달라는 말을 남기고 사라진다. 장면4와 장면5는 소머리 임자를 놓고, 소머리를 범어른에게 돌려주려는 팔룡, 지금까지 해 온 대로 바다에 던져야 한다는 하룡과 어부들, 그리고 죽어가는 생명을 위해 소머리가 필요하다는 외지 사람의 의견과 욕구가 충돌한다. 결국 소머리는 외지사람의 손을 거쳐 범어른의 차지가 된다.

장면1에서 장면5까지의 강사리 범곳은 범어른의 출현으로 인해 우여곡절이 생기긴 하지만 그래도 매년 치러 왔던 ‘정당한’ 곳의 절차를 보여준다. 흥미로운 점은 이로부터 보름 후에 강사리 범곳이 다시 반복된다는 데 있다. 장면7에서는 1년에 한번만 치러져야 하는 범곳이 다시 재현된다. 장면2에서 차용되었던 ‘범곳’ 거리의 절차가 극적 변용을 거쳐 반복 재현되고, 이로써 관객들은 동일한 ‘범곳’ 거리를 한 작품에서 두 번 보게 되는 것이다. 첫 번째 곳의 재현 장면이 곳의 원 절차를 그대로 보여주는데 그친다면, 두 번째 재현 장면에는 주요한 극적 갈등과 사건이 결합됨으로써 곳의 절차를 극적 모티프로 변화시키고 있다. 실상 이 작품에는 장면2와 장면7의 곳 사이에 또 다른 곳판이 존재한다. 몇 번 반복되었을지도 모르는 곳판은 팔룡과 범어른의 대화를 통해 환기되고 있다.

팔룡 소머리 보름 전에 가져가지 않았소.
범 저쪽 물가에 차일 쳤어. 소머리다 칼 꽂고 좌장 좌장 -
팔룡 누가 차일을 쳐요.
범 자네 아우.

(…)

팔룡 차일 거두러 가요.
범 벌써 파했어.
(뒤에 숨겨주고 있던 소머리 빼다귀 내 빈다)

나도 벌써 해결하고.¹³⁾

결론적으로, 이 작품에서는 강사리 범곳이 보름 사이에 세 번 이상 반복되고 있다. 첫 번째 곳은 ‘정당한’ 곳인 동시에 관객들에게 형상화되는 곳이며, 장면6에서 대사로 환기되는 곳은 해서는 안되는 ‘정당하지 못한’ 곳이며, 장면7에서는 ‘정당하지 못한’ 곳이 첫 번째와는 다른 변형된 모습으로 재현되고 있다. 이처럼 <용호상박>은 강사리 범곳이 병렬적으로 반복되고 있는데, 반복되어서는 안되는 곳의 반복은 곧 이 작품의 주요한 극적 모티프가 되고 있다.

3. 곳의 극적 기능

앞서 살펴본 바와 같이, <백마강 달밤에>와 <용호상박>에서 곳은 극의 중심 모티프이자, 사건을 만들어가는 연결고리이다. 다시 말해, 두 작품에서 곳은 극과 유기적으로 결합하고 있는 것이다. 본 항목에서는 이를 토대로 곳이 수행하고 있는 극적 기능에 대해 살펴보려고 한다. 앞 항목에서의 곳의 차용 방식에 대한 고찰이 극의 외형적 양상에 나타난 곳의 활용 방식에 대한 탐구였다면, 본 항목은 극의 내면적 양상에 나타난 곳의 기능에 대한 탐구라 할 수 있다.

3.1. <백마강 달밤에>: 해결의 매개로서의 곳

<백마강 달밤에>에서 곳은 해결의 매개로서 기능하고 있다. 곳이 해결의 매개로서 기능하는 방식은 오태석뿐만 아니라 곳을 극에 활용한 많

은 작품에서 찾아볼 수 있다. 그것은 곳의 기본 정신이 ‘맞힌 것을 풀어주는’ 데 있기 때문이다. 이 작품에서도 결코 현실적인 방법은 아니지만, 곳이 지닌 기본 정신이 실현됨으로써 궁극적으로 행복한 결말을 맞고 있다.

이 작품에서 곳을 통해 해결되는 갈등은 크게 세 가지로 나누어 살펴볼 수 있다. 첫째, 선암리의 현실적 갈등이다. 선암리에서 예정된 날짜를 앞당기어 곳을 하게 된 원인은 마을의 수상한 기운 때문이다. 현실문제의 해결은 ‘산 자를 위한 곳’의 가장 보편적 기제이다. 특히 별신굿과 같은 마을굿은 마을 공동체의 평안과 안녕을 위해 치러진다. 따라서 현실문제의 해결은 별신굿에서 가장 기본적으로 다루어져야 할 사안인 것이다. 장면3에서 당집 마당에 모인 마을 사람들은 마을의 수상한 기운을 꿈과 불길한 자연적 현상을 들어 대변하고 있다.

지환 마을 사람들이 죄 강으로 몰려들 갑니다. 그래 뭘 일이난게 큰 괴기가 떠올랐다는 게요. 그래 내쳐 가본게 괴기는 잉어 모양 생겼더구만 기장이 세 길이나 돼.

덕상 언제.

지환 어젯밤 꿈에. 그걸 쇠고기 모양 조박지내서 가져들 가더만 그거 끓여먹은 집 사람들 다 몰살합디다. 멀쩡한 동네 줄초상나더란게.

덕중 감나무집이 꿈을 꾸게요 윗뜸 잼배기로 귀신이 여럿 길거리에 서서는 그러구 싫게 울어 썩더래.

근희 시뻘건 천구 한 마리가 저 동루 남쪽에 떨어졌어. 머리가 영낙 간장독 모양 생겼고 꼬리가 석 자나 되는데 짓어대는데 천지가 진동하더래.

이장 너더리 재득이 집이 오동나무 실한 거 있지 않은가. 거그 머구리가 새까맣게 붙어갖고 쥬일 울더래.¹⁴⁾

13) 위의 대본, 16면.

14) 오태석, <백마강 달밤에>, 앞의 대본, 17~18면.

마을사람들이 꿈 수상한 꿈은 마을 전체를 불안하게 만든다. 여기에 불길한 징조로 보이는 자연 현상이 겹치면서 마을 사람들의 불안함은 더욱 고조된다. 막연하고 상징적으로만 떠돌던 불안함의 정체는 ‘한산택 아이의 경기’라는 시급히 해결해야만 하는 현실문제를 통해 구체성과 현실성을 띠게 된다.

한산택 야가 왜 이려. 아이 야가. 아이. 어매 아짐씨 야 좀 봐요. 우리 애가 왜 이려. 야 침 좀 놔주시오. 야가 왜 이런디야. 야가 야가.
 덕상 어허 그 빨건 말이 야한테 썩웠는가 보네.¹⁵⁾

한산택 아이의 병마로 마을의 평안이 위협받고 있다는 것을 확신하게 된 마을 사람들은 곳을 앞당겨 치르게 되고, 마을의 갖가지 불길한 징조들은 별신굿의 과정을 통해 정화된다. 신내림을 받은 순단이 명부여행을 통해 의자왕과 사회하자, 할멈은 죽음을 맞고 한산택 아이는 깨어난다. 한산택 아이의 쾌유는 단지 한 마을 아이의 쾌유가 아니라 마을 전체의 불길한 기운이 치유되었다는 대표성을 띠고 있다. 불길한 꿈과 자연 현상들은 극 속에서 회복될 수 없으나, 아이의 쾌유는 직접적으로 드러남으로써 선명하게 현실 갈등의 해결을 보여줄 수 있는 것이다. 이처럼 현실적 갈등은 곳을 통해 문제점이 해소되는 방식으로 해결되고 있다.

둘째, 곳을 통해 역사적 갈등이 해결된다. 지나간 역사의 갈등과 해결은 세 층위의 갈등 중 작가의 창작의도를 가장 강하게 담고 있는 부분이다. 역사적 갈등의 초점은 전생이 금화였던 순단과 의자왕과의 과거 관계의 청산에 초점이 맞추어져 있다. 전생에 순단은 신라인이 백제에 보낸 첩자로서, 의자왕을 기만하고 백제를 멸망하게 하는데 일조하였던 인물이다. 금화의 신이 내리자마자 순단은 의자왕에게 자신의 죄를 뉘우친다.

15) 위의 대본, 18면.

순단 전하 - 나 알아보시겠소. 금화요. 성충이 옥에 가두고 홍수 유배시키고 윤충이 목자른 금화요. 내 전하께 사회하러 찾아왔소. 소인의 목숨을 거두시오.¹⁶⁾

그러나 의자왕은 자신의 불민함을 고백하며 멀리 사라진다. 순단은 의자왕과의 사회를 위해 명부로 가게 되고, 이로써 이 작품의 절정에 해당하는 명부여행이 시작된다. 명부여행을 통해 순단 일행은 성충, 계백, 의자왕을 차례로 만난다. 역사적 갈등의 표면은 순단과 의자왕의 관계에 맞추어져 있지만, 갈등의 이면에는 백제 인물 3인의 자신의 과거와의 갈등이 내재해 있다. 순단은 과거 성충을 옥에 가두었던 인물이지만, 성충과의 만남에서 오히려 질책으로 맞선다. 순단의 질책으로 인해, 충신으로 평가되어 온 성충의 위상은 줄지에 유교를 통해 백성을 헛것으로 만들어 버린 인물로 떨어지게 된다. 그러나 들짐승모양 널브러져, 먹을 것을 넘기지 못하고, 저승에서까지 상소문에 연연하는 성충을 보여줌으로써 작가는 순단의 질책이 합당함을 암시하고 있다. 성충은 결국 순단의 질책을 받아들임으로써 자신의 과거와 화해를 하고, 순단은 비로소 성충에게 속죄한다.

성충 금화, 너의 말이 옳다. 내 절을 받아라.
 순단 알아 보시오. 금화 맞소. 내가 금화요. 미천한 년이 대감을 이리구 욱되게.¹⁷⁾

명부여행에서 순단 일행이 두 번째로 만난 인물은 계백이다. 계백은 거머가 되어 생전에 인명을 해친 벌을 받고 있다. 저승에서까지 자신을 보고 싶어 나비가 되어온 막내자식의 등판을 물어뜯고 있는 장면이 연출

16) 위의 대본, 33면.

17) 위의 대본, 37~38면.

된다. 순단은 계백에게 자신의 가족을 몰살한 죄를 묻는다.

순단 말어. 이승에서 처자식 목을 치구서 그도 모질라 여기서 또 자식 잡아 먹어(...) 장군의 손에 죽었기로 부인은 정절을 지켰고 애들 삼 형제는 노비로 끌려가는 짓을 면하였소. 참으로 가상한 일 아니 오. 해도 보시오. 자랑스러운 일은 못 되오. 당신은 가족 몰살한 장 본인이요.(...)18)

그러나 순단과 계백과의 만남 장면에서는 성충의 장면에서와 같은 화해의 조짐은 보이지 않는다. 다만 순단을 통해 고백되는 계백의 잘못과 벌이 형상화되고 있을 뿐이다. 물 삼년 길어주고, 나무 삼년 해 주고 드디어 의자왕을 만난 순단은 성충과 계백에게 엄중하게 죄를 묻던 태도와 달리 그 어떤 죄도 의자왕에게 묻지 않는다. 이는 두 가지 이유에서이다. 첫째는 순단이 의자왕에게 지은 죄가 크기 때문이며, 둘째는 의자왕이 이미 자신의 죄를 참회하고 있는 중이기 때문이다.

의자왕 (...) 저 계백이를 김유신이가 죽였나. 아니 날세. 내가 죽였어. 성충이, 홍수, 의직이, 윤충이를 죽인 것도 나. 모두 내가 죽였어. (...)19)

한 나라의 왕으로서 자신의 백성을 패망의 늪에 빠뜨린 죄를 참회하고, 병사들이 자신의 가슴에 칼을 꽂는 벌을 달게 받고 있다. 순단은 아직 아흔 일곱 명의 병사를 기다려야 끝이 나는 의자왕의 벌을 마감해 주기 위해 의자왕에게 무수한 칼을 꽂는다. 이로써 순단은 의자왕과 사화를 이루는 것이다. 순단은 자신의 과거 지은 죄와 사화하고, 의자왕과 사

화함으로써 갈등을 해결한다. 그렇다 해도 의자왕이 자신의 백성들에게 지은 죄는 여전히 남게 된다. 무고하게 죽은 백성들의 원혼은 누가 풀어 줄 것인가? 이는 의자왕의 청에 의해 백제 오천 군사의 위패를 별신굿에서 모셔주기로 함으로써 현실적 차원의 해결방식을 보이고 있다. 그리고 오천 군사의 위패는 극의 초반에 등장하는 솔매 성벽 아래의 유해와 자연스럽게 연결되고 그들의 위패도 선암리 사람들이 모셔야만 한다는 당위성을 암시하게 된다.

한 나라가 멸망하는 과정에서 보여주는 여러 삶들, 즉, 한 나라를 이끄는 자로서 나라를 멸망에 이르게 한 삶, 선비와 충신으로서의 삶, 자신의 가족까지 목 베어야 했던 장군의 삶, 위정자들의 무능함으로 무고하게 죽어야 했던 삶, 이들의 삶 속에는 서로가 서로에게 빚지고 풀어야 할 숙제들이 산재해 있다. 이 작품에서 그들의 숙제로 표현되는 역사적 갈등은 성충과 의자왕의 참회, 순단과 의자왕의 사화 등 화해의 방식으로 해결되고 있다. 이렇듯 역사적 갈등은 화해의 방식과 위패를 모시는 현실적 행위로 해결되고, 이 모든 것은 굿의 과정 중에 획득되고 있다.

굿이 해결의 매개로 작용하는 마지막 갈등은 무당의 세대교체를 둘러싼 갈등이다. 굿에서 무당이 차지하는 비중은 매우 크다. 초현실적 세계와 소통할 수 있는 존재가 없다면 굿은 성립되기 어렵고, 따라서 굿을 통해 마을의 안녕을 추구하는 공동체들의 염원은 달성될 수가 없기 때문이다. 장면1은 노쇠한 할멈이 자신의 양녀인 순단이 자신의 대를 잇지 못하게 될까봐 신장님에게 발원하는 것으로 시작한다. 순단의 관심이 읍내의 일에 쏠려 있다고 생각한 할멈은 자신의 죽음 이후가 걱정되는 것이다.

할멈 우리 자 순단이밖에 없어요. 재 맘 좀 잡아 주시오. 순단이 재가 요새 읍내 나뎡겨라우. 따로 살림을 차릴란가. 엇그제는 읍내다 방 얻어 놓습디다. 예삿일이 아니요. 신장님만 하늘 모양 알고서 이 정성 바치오니 적다 나무라지 마시고 검다 투정 마시고 만사여의 발원

18) 위의 대본, 42~43면.

19) 위의 대본, 46면.

이요.²⁰⁾

그러나 순단의 관심을 당집으로 돌리고자 하는 할멈의 염원은 천신과 산신이 할멈에게 펼쳐 보여준 꿈으로 인해 급변하게 된다. 할멈은 꿈에서 순단의 전생이 백제의 원수인 금화임을 알게 된다. 꿈에서 깬 할멈은 순단에게 자기의 일을 대물림했다가는 순단에게 큰 화가 미칠 것을 염려하여 당집을 떠나라고 말한다. 할멈이 굶을 주재할 수 없는 상황이 되자 할멈은 순단 대신 멀리 있는 영덕을 불러와 자신을 대신하게 한다. 이제 대물림은 순단의 자의(自意)의 여부에 달려 있던 것에서 순단의 자격 문제로 변화되어 버린다. 사실 마을의 불길한 기운은 할멈의 뒤를 이을 순단이 자신이 모실 신들과 화합을 이룰 수 없는 상황으로부터 비롯되었다고 볼 수 있다. 할멈은 죽음이 임박했고, 뒤를 이을 순단은 신을 모실 자격이 없고, 따라서 순단과 신들 사이에 예상되는 마찰과 갈등은 마을에 불길한 조짐이 될 수밖에 없는 것이다.

그러나 순단은 할멈이 전하는 전생 이야기를 믿으려 하지 않고, 할멈은 순단이 별신굿에 관여하는 것을 극구 말린다. 이러한 대립 상황은 느닷없이 순단에게 금화의 신이 내림으로써 다시 전환의 계기를 맞는다. 이제 별신굿의 주재자는 영덕과 순단 두 명이며, 의자왕을 찾아 나선 명부행에서 순단은 적극적으로 무당의 역할을 수행한다. 굶의 과정을 통해 순단이 의자왕에게 사화하고 이로써 별신굿 주재자로서의 자격을 회복함으로써, 무당의 계승을 둘러싼 갈등은 해결의 양상을 보인다. 즉, 순단이 자신의 정체성을 깨닫고 사화라는 통과례를 거쳐 새로운 무당의 자격을 얻게 된 것이다. 무당의 계승은 장면10에서의 할멈의 죽음으로 인해 더욱 현실화된다. 마을의 문제가 해결됨과 동시에 할멈의 죽음과 순단의 자격 회복을 통해 무당의 세대교체도 자연스럽게 이루어지게 된다.

이상과 같이 <백마강 달밤에>에서 굶의 과정은 세 층위의 갈등 상황이 해결되는 과정이라고 볼 수 있다. 해결되어야 할 사항들이 중첩되어서 나타나고 이들이 함께 해결됨으로써, <백마강 달밤에>에서 굶은 공동체의 ‘해원의 장’의 매개로 기능하고 있다.

3.2. <용호상박>: 갈등의 매개로서의 굶

<백마강 달밤에>의 별신굿이 선암리의 갈등과 문제를 해결해 주는 매개로 기능했던 데 반해, <용호상박>의 범굿은 평안하던 강사리에 갈등과 분란을 일으키는 매개로 기능하고 있다. 범굿은 호환을 예방하고 풍어를 기원하는 제의식으로서 궁극적으로 마을 공동체의 안녕과 평안을 위한 마을굿이라 볼 수 있다. 그러나 이 작품에서는 굶의 기본 정신이 지켜지지 않고, 굶 때문에 오히려 공동체의 안녕과 평안이 깨어지는 형국을 보여준다. 이 작품에서 굶으로 인해 야기되는 갈등을 인물 중심으로 살펴보면 다음과 같다.

첫 번째 갈등은 팔룡과 하룡 두 형제와 마을사람들 사이에서 발생하고 있다. 이는 장면1에서 주로 다루어진다. 팔룡이 상처한 뒤로 강사리 범굿은 마을 사람들의 요청에 의해 하룡이 맡아서 해 오고 있다. 그러나 올해 범굿은 팔룡이 공동으로 주재하기를 원하고, 하룡은 동생의 입장에서 형의 청을 거절할 수 없다. 그러나 문제는 마을 사람들이다.

이장 우리 강사리 범굿이 내가 개인으로 허자말자 해서 허는 굶이 아닌 줄 알제. 자네 형님 혼자되구서 불미스런 일 뒤따르고 그래 마을 전 주민이 상의 안했는가. 상의 끝에 이 범굿을 자네한테 맡기기로 합의한 거여. 이제와서 자네가 바뀌도 되는 일 아니네.²¹⁾

20) 위의 대본, 12~13면.

21) 오태석, <용호상박>, 앞의 대본, 5면.

이장의 입을 빌어 얘기되고 있지만, 이장이 마을사람들의 의사를 대변하는 인물이라는 점에서 두 형제와 마을사람들 사이의 갈등이 암시되는 대목이라 할 수 있다. 이 갈등은 하룡이 스스로 자신의 손등에 상처를 내, 피치 못하게 공동으로 곳을 주재할 수밖에 없게 만듦으로써 종결된다. 그러나 이는 합의에 의한 자연스러운 갈등의 종결이 아니라 억지스러운 종결의 형태를 보여준다. 따라서 형제와 마을사람들 간의 갈등은 수면 아래로 가라앉아 있을 뿐, 언제든지 폭발할 수 있는 양상으로 남겨져 있다.

두 번째 갈등은 소머리를 얻으려는 사람과 소머리를 용왕에게 바치려는 마을사람들과의 갈등이다. 이 갈등은 장면5에서 주로 다루어진다. 범곳에서 사용된 소머리는 원래대로 하자면 범어른의 몫이다. 그러나 범어른이 강사리에 나타나지 않자, 십수 년 동안 마을사람들은 자신들의 안전을 위해 곳에 사용한 소머리를 바다에 던져왔다. 오랜만에 나타난 범어른은 다시 자기 몫을 요구하고, 이를 알아차린 팔룡은 어부들이 소머리를 바다에 던지는 것을 막기 위해 결사적으로 노력한다. 그러나 어부들에게 바다는 자신들의 생명줄과도 같고, 이제까지 해왔던 제의식을 치르지 않는다는 것은 어떤 식으로든 생명을 위협받는 것으로 여겨진다. 따라서 어부들의 소머리에 대한 집착은 그만큼 강렬할 수밖에 없는 것이다. 그러나 교활한 범어른은 저승사자로 변신하여 타관 사람 조중일을 움직여 소머리를 찾아오게 만든다. 실랑이를 벌이는 동안 갑작스런 돌풍이 몰아닥치고 바다에 나갈 수 없게 된 어부들은 마지못해 소머리를 타관 사람에게 쥐 버린다. 이처럼 이들의 갈등도 갈등의 주체들을 모두 만족시키는 방식으로 해결되지는 못한다. 왜냐하면 조중일은 자신의 소망대로 소머리를 취하였으나, 어부들은 여전히 소머리에 대한 미련을 버리지 못하고 있기 때문이다.

중일 야중에 꼭 찾아뵙지요. (봉투 꺼내 어부한테 건네고 퇴장)

어부 어디까지나 빌려주는 거요. 야중에 갓어.

팔룡 (소리친다) 호랭이 보거든 어부들이 은혜 잊지 않고 내년엔 큰 잔치로 보답하기로 했다고 전하소.

어부 보답해요. 녀 소 강탈해갔어요.²²⁾

이처럼 어부들이 소머리를 ‘강탈’당한 것으로 느끼는 심경은 장면7에서 어부들이 소머리에 대해 보이는 과도한 집착과 난폭함에 대한 개연성을 마련해 주고 있다. 위의 두 갈등 관계는 ‘정당한’ 범곳으로 인해 야기된 것이며, 갈등이 선선하게 해결되지는 못하지만 그래도 우선 무마시키는 단계까지는 나아간다.

이 작품에서 결정적인 갈등은 ‘정당하지 못한’ 범곳으로 인해 야기된다. 극의 전개상으로 보면 장면6 ‘재회’부터 갈등이 본격적으로 구축되기 시작한다. 팔룡은 범어른과의 재회를 통해, 소머리에 맛을 들인 범어른이 하룡으로 하여금 ‘정당하지 못한’ 범곳을 반복적으로 치르게 한 사실을 알게 된다. 이에 팔룡은 범어른에게 소리를 지르지만, 범은 들은 척도 하지 않는다. 이로써 ‘정당하지 못한’ 범곳을 둘러싼 갈등이 시작되는 것이다. ‘정당한’ 범곳에서 범어른이 자신의 소머리를 찾기 위해 저승사자로 변신한 행위는 그래도 어느 정도는 ‘정당함’의 범주에 속해 있었다. 저승사자로 변신해 부모의 목숨을 담보로 자손을 위협하는 일은 떳떳치 못한 행보지만, 그래도 자신의 몫을 찾기 위해서였다는 변명거리는 남겨져 있기 때문이다. 그러나 그 후 고기맛을 본 범어른은 교활해지기 시작했고, 그 교활함에 속아 넘어간 인간, 그리고 소머리를 필요로 하는 사람들의 간청을 둔 별 기회로 삼는 하룡의 탐욕, 소머리를 바다에 던지지 못한 어부들의 불만 등이 얹히면서 강사리 범곳을 둘러싼 갈등은 증폭된다. 다시 말해, 앞의 두 갈등을 포함해 여러 인물들간의 갈등이 복합적으로 얹혀드는 것이다.

22) 위의 대본, 15면.

그 중에서도 극 후반부의 가장 중요한 갈등은 팔룡과 하룡, 두 형제간의 갈등이라 할 수 있다. 두 형제간의 갈등은 장면7의 주요 모티프가 되며, 형제간의 갈등과 해결은 곧 이 작품의 전개상 절정과 파국에 해당한다. 원래 팔룡과 하룡은 의좋은 형제였다.

팔룡 형제간에는 첫째도 둘째도 우애어. 내가 이제 얼마 안남었다. 지금 당장 독립 안해도 나 죽으면 너 독립한다.²³⁾

위와 같은 팔룡의 믿음뿐만 아니라, 장면1에서 하룡이 마을사람들의 반대에도 무릅쓰고 범갯을 같이 하기 위해 자신의 손을 자해하는 것이나, 장면7에서 동생이 마을사람들에게 수모를 당할 것을 염려하여 팔룡이 범갯의 절차를 바꾸어 행하는 것 등은 둘 사이의 우애를 보여주는 극적 행위들이다. 그러나 의종던 팔룡과 하룡은 장면7에서 ‘정당하지 못한 범갯’을 두고 의견이 맞선다. 하룡은 가업으로 물려받은 곳으로 돈을 버는 것이 왜 나쁘냐고 형에게 대들고, 팔룡은 돈 때문에 소머리갯을 아무 때나 해서는 안된다고 단호하게 저지하고 나선다.

팔룡 (하룡에게 고향친다)
범 괴기맛 들었다가 여그 근방에 소 다 결단나. 소만 결단 나나. 사람 다 죽어 이 사람야.²⁴⁾

이는 이전까지의 형제 관계를 전환시켜 놓는 계기가 되고, 이 전환으로 인해 극은 절정으로 치닫게 된다. 범갯을 둘러싼 형제간의 갈등은 결국 우발적 죽음을 통해 파국을 맞는다. 사람들이 소머리에 혈안이 되어 있음을 알고 있는 팔룡은 용왕님에게 마을사람들과의 시비를 피할 방도

23) 위의 대본, 4면.

24) 위의 대본, 18면.

를 구한다. 그러나 교활한 범어른이 스스로 해마(海馬)로 변신하여 용왕님 행세를 함으로써 팔룡의 기원은 허사가 되고 만다. 범어른이 가르쳐준 방법은 범갯의 절차를 바꾸어 결국 범어른 자신을 이롭게 하는 것이기 때문이다. 동생을 살리기 위해 절차를 바꾸려는 팔룡과 절차를 바꾸어야 하는 이유를 모르는 하룡이 엇치락 뒤치락을 반복하다 소머리에 꽂혀있던 식칼이 팔룡의 가슴에 꽂히고 만다. 하룡은 놀라 엉겁결에 도망치고, 팔룡은 숨이 넘어가는 중에도 동생을 걱정하며 죽음을 맞는다.

팔룡 닭 - 닭 잡아 내 입에 물려. 그래야 아우 안 다쳐.
처 닭 잡으러 갔어요.
팔룡 어부들한테 소머리 안줬다가는 개 필경 수장 당해.
그런만큼 (심하게 혈떡인다) 나 좀 바로 뉘어.
처 어쩐대요.
팔룡 아우 보거든 일러요. 범탈 쓰고 닭을 입에 물라고. 그러면 어부들이 소머리 말고 생닭 가져가. 당초 용왕님이 닭을 좋아하셨어 - (고개 떨군다.)²⁵⁾

분노한 어부들에게 잡혀온 하룡은 어쩔 수 없이 다시 갯을 주재하게 되고, 하룡을 돕는다는 명분으로 죽은 팔룡 대신 범어른이 호피 가죽을 쓰고 갯판의 범 노릇을 한다. 그러나 갯의 절차상 호피를 뜨기 위해 하룡이 칼을 들고 접근하자, 범어른은 맹수의 본성이 살아나 으르렁거린다. 설상가상 용왕이 보내준 전복에 발을 물린 범어른을 구해주려 하룡이 다시 칼을 들고 다가서자, 급기야 범어른은 하룡의 숨통을 끊어 놓고 만다. 의종던 두 형제의 비명횡사는 모두 범갯의 진행 중 순식간에 일어나고 있다. 이처럼 마을사람들의 평안과 풍요를 기원하기 위한 범갯은 사람들의 탐욕과 범어른의 교활함으로 촉발된 ‘정당하지 못한’ 갯판으로 인해

25) 위의 대본, 24면.

무당형제의 죽음이라는 비극적 결말을 낳고 있다.

이상에서 살펴본 것처럼, 곳으로부터 비롯되는 <용호상박>의 여러 층위의 갈등구조는 비교적 선명한 양상으로 드러나 있으며, 이를 묶어주는 이야기의 전체구조도 단순한 편이다. 이는 꼬리에 꼬리를 무는 방식으로 비약적인 다층구조를 선보이던 오태석 특유의 극작술과는 차별화된 양상인 것이다. 이러한 극작술의 변화는 <용호상박>이 이제까지의 오태석의 연극과 다른 독특한 분위기와 미학을 갖게 하는 데 결정적인 기여를 하고 있다. 김방옥은 이 작품이 근래의 오태석 작품들에서 보이던 부자연스럽고 난잡한 내러티브와 사뭇 다른 양상을 보이는데 주목하며, 단순하고도 선명한 갈등구조로 대변되는 <용호상박>의 드라마트루기의 단순성은 극에 자연스러운 생명감을 부여한다고 논평한다.²⁶⁾

4. 신격화된 대상과 주제와의 연관성

<백마강 달밤에>에서 차용하고 있는 은산별신굿과 <용호상박>에서 차용하고 있는 강사리 범굿은 모두 신격화된 대상에 대한 믿음과 외경을 굿의 근간으로 하고 있다. 흥미로운 점은 이들 작품의 신격화된 대상은 각 작품의 주제의식과 긴밀히 연결된다는 것이다. 그리고 이러한 특성은 굿과 극이 효율적으로 만나게 하는데도 큰 기여를 한다. 본 항목에서는 먼저 각 작품에서 신격화시키고 있는 대상에 대해 고찰한 뒤, 이를 근거로 신격화된 대상과 주제와의 연관성이 무엇인지에 대해 밝혀보고자 한다.

26) 김방옥, 『생명과 궁정의 굿, 그리고 실용주의적 역사의식 - <용호상박>』, 『연극평론』 40호(2006, 봄), 97~98면 참조.

4.1. <백마강 달밤에>: 역사적 인물의 신격화와 거시적 해원

은산별신굿은 백제 멸망과 관련된 유래전설과 함께 장군제의 성격이 결합된 마을굿이다. 은산별신굿에서 마을사람들이 모시는 동신(洞神)은 백제 부흥운동과 관련된 역사적 인물이다. 당산의 산신당에는 정면에 산신의 영정이 있고, 좌우에 백제 부흥에 힘썼던 귀실복신(鬼室福神)과 토진대사(土進大師)의 초상이 모셔져 있다. 토진대사란 인물은 역사상 존재하지 않으나, 귀실복신과 함께 백제의 재건에 힘썼던 도침대사라는 인물의 와전으로 보고 있다.²⁷⁾ 민간신앙에서 역사적 인물을 신격화시키는 데에는 대체로 역사적 인물을 위안함과 동시에 역사적 인물의 보호를 받고자 하는 기원이 함께 담겨 있다. 즉 역사적 인물이 가지고 있을지도 모르는 한(恨)을 풀어주고, 이로써 그들로부터 적극적인 수호를 받고자 하는 것이다. 실제 은산별신굿과 달리, <백마강 달밤에>에서는 복신과 도침대신 의자왕과 삼태자, 성충, 계백장군 등을 신격화시키고 있다. 역사적 인물의 신격화라는 원 범주는 지키되, 백제 부흥과 관련된 인물이 아닌 백제 멸망과 관련된 인물로 대치하고 있는 것이다. 널리 알려진 역사인물로의 대치는 일단 대중성을 확보하면서, 기존의 시각을 뒤집는 작가의 발상을 효과적으로 전달하는데 기여하고 있다.

<백마강 달밤에>에서 신들은 ‘변화’를 겪는데, 신들의 변화는 곧 작품의 주제의식을 형성하는데 결정적인 역할을 한다. 의자왕, 성충, 계백장군 등은 그들의 역사적 행위가 널리 알려져 있는 인물들이다. 의자왕은 나라를 지키지 못한 무능한 군주로서, 성충은 감옥에 갇혀 옥사하기까지 의자왕에게 직언을 서슴지 않은 충성스러운 신하로서, 계백장군은 자신의 가족을 죽일 정도의 절개 있고 용감한 장수로 알려져 있다. 작가는 이와 같은 주지의 역사적 사실들을 활용하여 궁극적으로 역사 뒤집어보기

27) 임동권 · 최명희, 『은산별신굿』, 앞의 책, 76면 참조.

를 시도한다. 그리고 이러한 작가의 의도로 인해 이 작품에서의 신들은 신성(神性)이 부각되지 못하고 있다. 마을사람들은 의자왕 등을 신격화시켜 경외하고 있지만, 정작 순단 일행이 명부에서 만난 이들의 모습에서 신성(神性)을 찾아보기는 힘들다. 지극히 인간적인 과거의 업으로 인해 고통받고 있는 모습을 보여줌으로써 역사적 인물들의 인성(人性)이 더 강조되고 있는 것이다.

신들이 본격적으로 모습을 드러내는 것은 순단 일행이 명부여행을 시작하는 장면부터이다. 순단 일행이 만난 의자왕 등은 백제 멸망과 관련된 역사적 사실로 인해 명부에서 고통받고 있다. 성충은 먹은 것을 다 토하고 상소문을 반복해서 읽는 형벌을 받고 있으며, 계백장군은 거미가 되어 자기를 찾아온 가족을 잡아먹는 형벌을 받고 있다. 의자왕은 모기에 뜯기며, 군사들이 자신의 몸에 칼을 꽂기를 기다리고 있다. 백성을 지키지 못한 나약한 군주로서 의자왕이 벌을 받는 것은 일견 타당해 보일 수 있다. 그러나 충신으로 알려져 있는 성충과 계백장군마저 형벌을 받게 함으로써 작가는 역사적 진실에 대해 자신의 목소리를 높이고 있다. 즉, 유교의 논리를 백성에게 강요한 것이나 충절을 위해 자신의 가족을 목 베어 죽인 것이 과연 추앙받을 만한 행위인지를 묻는 순단의 질책을 통해 역사적 진실을 새로운 시각으로 접근하고자 한다. 김현철은 이에 대해 작가가 무속적 상상력에서 민중적 관점을 추출해 낸 것이며, 오태석이 자주 제시했던 부권에 대한 회의와 절대 권력에 대한 부정이라는 관점과 연속성을 가지고 있다고 해석한다.²⁸⁾

이 작품에서는 신들의 고통받는 상황이 마을의 불길한 기운과 동시적으로 배치됨으로써, 두 사안이 상호 연관되어 있음을 암시적으로 전달하고 있다. 즉 신들의 상황 변화를 통해 마을의 불길한 조짐들도 해결 국면을 맞을 수 있음을 암시하는 것이다. 신들의 상황 변화는 순단 일행의 적

극적 개입에 의해 이루어진다. 성충과 계백은 순단의 질책으로 자신의 행위에 대해 자각하고, 순단의 도움으로 고통에서 벗어날 수 있는 기미를 보인다. 이미 자신의 죄를 달게 받고 있는 의자왕은 전생이 금화였던 순단의 적극적인 사회로 상황의 빠른 변화를 보인다. 신들이 보이는 변화를 정리하면, 과거의 역사적 죄업으로 고통을 받고 있는 상황에서 시작하여, 순단을 통해 자신의 잘못을 자각하는 상황으로 변모하며, 나아가 순단의 개입으로 신들의 형벌 받음이 종결되리라는 기대를 갖게 한다. 그리고 신들의 변화와 함께 순단도 무당으로서의 자격을 회복하며, 마을에도 다시 평안이 찾아온다. 이러한 변화의 과정 끝에 선암리 사람들에게 남겨진 숙제는 의자왕이 부탁한 ‘오천군사의 위패를 모시는’ 일이다. 즉, 역사적 인물들의 행적을 되짚어 봄으로써 역사적 진실을 숙고하게 하고 난 뒤 남은 것은 무고하게 죽은 이들의 원을 풀어주는 것이다. 무고하게 죽은 인명들은 단지 일개인, 또는 일 집단의 조상의 차원이 아니다. 이 작품에서 ‘오천군사’는 역사적 소용돌이로 자신의 의지와 관계없이 희생당한 인명들을 대변하는 장치이다. 그리고 이러한 확대를 보조하고 있는 것이 극의 앞부분에서 언급된 술매 성벽 아래에서 집단으로 발견된 유해이다. “백제 병사가 됐든, 인공 때 잘못된 때죽음이 됐든”²⁹⁾ 열일곱 유해 역시 역사적 사건과 연관된 것이리라는 추정을 하게 되면서, 단순히 백제 병사들의 해원의 차원을 넘어서는 장치로 활용되고 있다.

이처럼 <백마강 달밤에>는 은산별신굿의 유래에 내포된 역사성과 신격화된 역사적 인물을 통해, 자연스럽게 역사적이고 거시적인 사안으로 사건의 중심이 이동되고 있다. 선암리라는 작은 마을에서 시작하여 백제 멸망의 역사적 진실을 들여다보게 하며, 나아가 묵은 역사적 질곡의 해원으로 확대시키고 있다. 명부의 장면을 통해 널리 알려진 역사적 사실과 진실을 뒤집어 봄으로써 작가의 독창적인 시각을 드러내고, 선암리와

28) 김현철, 「오태석 희곡에 나타난 전승연희 양식 연구」, 고려대학교 박사학위논문, 2002, 40면.

29) 오태석, <백마강 달밤에>, 앞의 대본, 17면.

명부를 교차시킴으로써 곳은 현실과 과거를 교차시켜 만나게 한다. 그러나 이 작품에서 역사 다루기는 독창적이기는 하지만 그다지 치밀하게 접근되지는 못하고 있다. 이는 역사라는 논리적 논박을 요구하는 거시담론을 곳이라는 초현실적 기제 안에서 다루고 있기 때문이다. 이 작품의 주제가 ‘역사의식’보다는 ‘공동체의 해원’에 더 무게가 실리는 것도 바로 이러한 이유 때문이다.

4.2. <용호상박>: 동물의 신격화와 민간신앙에 대한 원초적 접근

강사리 범곳에서 신격화된 대상은 호랑이다. 호랑이를 신성하게 여기는 것은 민속 중의 동물신앙에 해당한다. 호랑이는 국조신화인 단군신화를 비롯해 일반 신화, 전설, 민담 속에도 자주 등장하며, 민화 속에서도 어렵지 않게 만날 수 있는 동물이다. 민간신앙에서 호랑이는 흥미로운 이중성을 보여준다.³⁰⁾ 호랑이는 다음과 같은 두 가지 입장에서 신앙의 대상이 된다. 첫 번째는 호랑이가 인간을 보호해 주는 수호신의 상징으로 믿음의 대상이 되고, 두 번째는 호랑이가 인간을 가해하는 두려운 존재로서 호환(虎患)을 예방하기 위해 신적 대상이 된다. 즉, 호랑이는 산신(山神)이나 동신(洞神) 등 수호신의 상징인 동시에 가해자의 존재로서 그 가해 요소를 제거하려는 의도에서 신격화되고 있는 것이다. 민간신앙에서 호랑이가 갖는 이러한 이중적 속성은 <용호상박>에서는 극적 요소와 결합해 갈등과 주제를 만드는데 기여하고 있다.

이 작품에서 곳이 극에 활발히 개입할 수 있었던 데에는 <백마강 달밤에>서와 마찬가지로 신격화된 대상, 즉 범어른의 ‘변화’ 양상에 있다. <용호상박>에서 범어른은 마을사람들의 단순한 치성의 대상으로 존재

하는 것이 아니라, 극의 전개에 따라 변화를 겪는 주요 극적인물로 존재하고 있다. 범어른의 존재가 정면으로 부상하는 것은 팔룡과 범어른이 만나는 장면3부터이다. 팔룡과 범어른의 대화를 통해 알 수 있는 사실은, 범어른이 백여 년만에 찾아왔으며, 너무 오랜만에 찾아와 자신이 소머리를 몇 시에 가져가야 하는지조차도 잊고 있으며, 마을의 사정이야 어떻든 소머리를 원한다는 것이다. 장면4와 장면5를 지나면서 범어른은 영물(靈物)로서의 변신술과 교활함을 드러낸다. 두 장면에는 범어른이 직접 등장하지 않는다. 그러나 저승사자로 변신하여 소머리를 취하려는 교활함이 소머리 임자를 둘러싼 조중일과 마을사람들과의 갈등에서 암시되고 있다. 장면6에서 팔룡과 재회한 범은 고기맛을 보고 난 뒤 마을을 못 떠나고 소머리를 얻을 궁리를 하고 있다. 이는 맹수로서 사람을 해치던 본성을 엿보게 하는 장면이다. 장면7에서 범어른의 교활함과 맹수로서의 본성은 극에 달하고, 결국에는 하룡의 숨을 끊어놓고야 만다. 이처럼 극으로 치닫던 범어른의 가해자로서의 속성은 무당형제가 죽고 난 뒤에야 멈춘다.

그렇다면 범어른이 “매일 소머리 대먹겠다고 저승사자 빙자해서 연로하신 노인네들 반 죽여놓고 의종던 형제간 씹 붙여 꽤 죽이고 물어 죽이고”³¹⁾ 하게 된 가장 근원적인 원인은 무엇인가? 범은 스스로 “오랜만에 소머리 먹다보니 눈이 뒤집혔어”³²⁾라고 변명하지만, 더 근원적인 것은 바로 신성(神性)의 잃어버림이다. 즉, 너무 오랜만에 찾아온 탓에 마을을 지켜주는 신으로서의 자신의 정체성을 잃어버린 것이다.

처 전에 어른이 이 마을 서낭하셨어요.
범 서낭이 뭐여.
처 하늘과 땅이 생기고 사람이 생기고 천하만물이 생겨나고 불이 생

30) 김태곤, 『민간신앙 속의 호랑이』, 국립민속박물관 편, 『한국 민속문화의 탐구』, 국립민속박물관, 1996, 27~36면 참조.

31) 오테석, <용호상박>, 앞의 대본, 27면.

32) 위의 곳.

겨나고 고기잡이 생기고 법이 생기고 국사 서낭님이 생기고 동네마다 서낭님이 생기셔 가지고 마을에 가까호호 자손들 명과 복을 빌어주셨는데 이 강사리에만 서낭님이 없어.

크게 걱정하던 중 하루는 번듯한 이마에 임금왕자(王)를 새긴 어른이 저 대숲으로 이러구 지나가시더래요. 그래 마을 사람들이 열른 길 막아 절 올리고 우리 마을에 아직 서낭이 안계십니다. 어른께서 -

범 생각나네 - 그런데 내가 왜 이런 꼴 됐나. (둘러본다)³³⁾

이처럼 범어른의 마지막 변화는 다시 신성을 기억해 내고 되찾는 것이다. 범어른이 신성을 기억하고 되찾는 데에 주도적 역할을 하는 인물은 범어른 자신이 아니라 하룡의 처이다. 하룡의 처는 시숙과 남편을 죽게 만든 범어른에 대한 분노를 참고 침착하게 범어른을 타이르고 나아가 부탁까지 한다.

범 조신 - 절로 들어가 털 깎고 내 민가엔 다신 발길 앉겠네.

처 일년에 한번은 들려야지요 그전 모냥.

범 매년 와.

처 그래야 이 강사리 범긔 계속 허지요.

(둘러본다)

범 아니네. 내 다신 안 올라네.

내가 와서 이러구 의종던 형제 죽지 않아도 될 형제 이 지경 맨들지 않았어.

처 그런게 다음에 오거든 살생말고 명과 복을 주세요.³⁴⁾

하룡의 처는 자신이 저지른 행위에 기가 죽어 떠나는 범어른에게 거듭 내년엔 오기를 청하고, 복 청하기를 잊지 않는다. 두 사람의 죽음이라는

33) 위의 대본, 28면.

34) 위의 대본, 27면.

비극적 상황을 겪긴 하였지만, 그래도 긍정적이고 낙관적인 세계관으로 끝을 맺고자 하는 작가의 의도가 엿보이는 대목이기도 하다. 앞의 두 인 용문을 종합하면, 범어른의 신성의 회복은 하룡의 처가 범어른을 다시 서낭으로 칭함으로써 해결되고 있다. 여기에서 우리는 민간신앙으로서의 마을굿의 원초적인 모습을 만나게 된다. 민간신앙은 경전이나 체계화된 조직이 없는 자연적 상황 그대로의 자연적 종교이다.³⁵⁾ 그 중 마을제의는 선험적인 신앙심, 제화초복(除禍招福)을 기원하는 마음, 오신(娛神)과 예능으로서의 기능, 공동체의 협동심 등의 동인(動因)이 복합적으로 얽혀 자연적으로 생성된 민간신앙이다.³⁶⁾ 민간신앙은 신이 인간을 만드는 것이 아니라 인간이 신을 만드는 종교이다. 특히 마을굿에서 전승집단이 신과 관계 맺는 방식은 한편으로는 신을 경외하면서도, 다른 한편으로는 신을 절대화하지 않고 오히려 거리를 두어 복종하지 않는 면모를 보이기도 한다.³⁷⁾ <용호상박>은 그러한 민간신앙의 원초적 모습을 극적으로 형상화하고 있다. 범어른의 신성의 잃어버림과 사람들의 이기심이 결합하여 극적 사건을 만들어 내지만, 중국에는 마을사람들의 삶을 행복하게 영위하기 위해 범에게 다시 신성을 부여하는 민간신앙의 원초적인 모습을 보여준다. 또한, 한편으로는 범을 두려워하여 찢찢 매면서도, 다른 한편으로는 자신들이 만들어 낸 신을 얼러기도 하고 야단치기도 하는 모습을 통해 마을굿에서의 전승집단과 신의 관계를 보여주고 있다.

이와 같은 민간신앙에 대한 원초적 접근은 작품 전반을 관통하는 설화적 분위기 속에서 통일성을 확보하고 있다. <용호상박>은 마치 한 편의 옛 이야기 같은 느낌을 준다. 먼 옛날 호랑이 담배 피던 시절, 인간과 동

35) 김태곤, 『한국민간신앙연구』, 집문당, 1983, 11면.

36) 임동권, 「마을제에 나타난 한국인의 사유」, 한국민속학회, 『민간신앙2』, 민속원, 2008, 213~225면 참조.

37) 황루시, 「민속학에 있어서의 민(民)의 실체」, 국립민속박물관 편, 『한국 민속문화의 탐구』, 앞의 책, 346면 참조.

물이 공생하며 살아가던, 그래서 전설이 되고 설화가 되어 버린 시절의 그림을 보는 듯하기 때문이다. 이러한 느낌을 형성하게 된 데에는 여러 가지 요인이 함께 작용하고 있다. 무엇보다 신경화된 대상이 동물이라는 데에서도 설화성을 쉽게 느낄 수 있다. 범이 조화를 부려 저승사자가 되기도 하고, 해마로 변신하여 용왕 노릇을 하기도 한다. 또한 실제 해마가 등장하여 용왕의 사신 노릇을 하는 초현실적 장면도 등장한다. 범과 용왕이 대적 아닌 대적을 하고, 범과 인간이 공존하면서도 동시에 대적하는 세계를 보여준다. 작품의 공간적 배경이 바닷가 작은 시골마을이며, 시대성을 가늠하기 어렵다는 점도 설화적 느낌을 주는 데 일조한다. 또한 이 작품에서는 <백마강 달밤에>서와 달리 원초적인 인간사를 다루고 있다. 즉, 형제의 우애, 인간의 탐욕, 가족의 이야기 등 영원히 반복될 수밖에 없는 미시적인 인간사를 주요 모티프로 삼고 있다. 앞서 살펴본 <용호상박>의 단순한 이야기 구조와 선명한 갈등 관계도 드라마트루기의 측면에서 설화적 분위기를 형성하는데 기여하고 있다. 이러한 제요소들이 어우러져 <용호상박>은 소담하고 아늑한 한국인의 근원 세계의 일면을 보여주며, 그 일면으로 제시되는 ‘긍정성과 잔치적 활력’³⁸⁾은 이 작품의 큰 미덕으로 자리잡고 있다.

5. 맺음말

본고는 공통적으로 별신굿 갈래의 마을굿을 소재로 차용하면서도, 작품 안에서 각기 다른 양상으로 전개되고 있는 <백마강 달밤에>와 <용호상박>의 굿의 극적 활용에 주목하였다. 시대성의 문제나 상투적 활용

38) 김방옥, 「생명과 긍정의 굿, 그리고 실용주의적 역사의식 - <용호상박>」, 앞의 글, 95면.

방식의 남용으로 굿의 극적 활용이 비판의 대상이 되기도 하지만, 한국인의 원형적인 정신세계와 예능적 자산이 함유된 모티프로서의 굿의 가치를 오늘날이라고 해서 가벼이 할 수는 없다.

두 작품에서 공통적으로 나타나는 미덕은 굿이 극적 필연성을 지니고 있다는 점과 굿이 현대적으로 수용되고 있다는 점이다. 두 작품에서 굿은 극의 전개와 긴밀하게 연관 맺고 있다. 즉, 굿이 극의 중심 모티프이자, 사건을 만들어가는 연결고리이며, 주제의식을 담는 그릇이 되고 있다. 이는 굿이 낱것으로 삽입되거나 또는 단편적으로 삽입되는 경우와는 전혀 다른 양상을 보여주는 것이다. 또한 두 작품에서 굿은 굿이 지닌 오락성이나 연희성이 부각되기보다 구조와 주제적 차원에서 더 가치 있게 활용되고 있다. 이 역시 두 작품에 나타난 굿의 극적 활용이 여타의 작품들보다 효과적으로 창조된 주요한 원인 중 하나이다. 또한 굿의 시의성의 문제에 있어서도, <백마강 달밤에>는 역사의 진실에 대한 현대적인 뒤집어보기를 통해, 그리고 <용호상박>에서는 시대를 초월한 인간의 원초적 심성과 미시적 인간사의 진실을 통해, 동시대적 공감을 성취하고 있다. 또한 두 작품 모두 굿이 내포하고 있는 긍정적인 세계관을 궁극적으로 부각시킴으로써 현대인들이 가질 수도 있는 굿에 대한 거부감을 덜어내고 있다. 결국, 본문에서 세 항목으로 분류하여 살펴본 내용들은 두 작품에서 굿이 극적 필연성을 획득하는 방법에 대한 고찰이며, 또한 굿이 현대적으로 수용되는 방법에 대한 고찰이라고 볼 수 있다.

두 작품에 대한 세부적인 분석의 결과를 정리해 보면 다음과 같다. 첫째, 굿의 차용방식과 극의 구조적 측면에서 <백마강 달밤에>는 은산별신굿의 유래와 절차를 전면적으로 차용하고 있으며, 극의 전개가 굿의 준비 및 진행과정과 순차적으로 일치하여 전개되는 양상을 보여주고 있다. 반면, <용호상박>은 강사리 범굿을 한 작품 안에서 반복적으로 차용하는 특성을 보여주는데, 대사로 환기되는 것까지 포함하면 세 번 이상의 범굿이 등장한다. 특히 강사리 범굿의 열네 거리 중 연극성이 강한 10

번째 ‘범굿’ 거리를 중점적으로 차용하여 형상화시키고 있다. 반복되어서는 안되는 굿의 반복은 이 작품에서 주요한 극적 모티프로 작용하고 있다.

두 번째 분석 항목인 굿의 극적 기능에서는 두 작품이 뚜렷한 대비를 보여준다. <백마강 달밤에>가 해결의 매개로서 굿이 기능하고 있는 반면, <용호상박>은 갈등을 일으키는 매개로서 굿이 작용한다. 먼저, <백마강 달밤에>에서 굿은 마을의 불길한 조짐을 현실적으로 해소시키며, 백제 멸망과 관련된 역사적 갈등을 화해와 해원의 방식으로 해결한다. 또한 무당의 세대교체를 둘러싼 갈등은 굿의 과정 중 순단이 자격을 회복함으로써 조화롭게 해결되고 있다. <용호상박>에서 굿은 무당형제와 마을사람들간의 갈등, 소머리를 얻으려는 사람들끼리의 갈등, 무당형제간의 갈등을 야기시킨다. 특히 사람들의 탐욕과 범의 교활함으로 촉발된 ‘정당하지 못한’ 굿판은 무당형제를 죽음으로까지 몰고 가는 비극적 상황을 낳고 있다.

세 번째로 살펴본 신격화된 대상과 주제와의 연관성에서도 두 작품은 차이점을 보이고 있다. <백마강 달밤에>는 은산별신굿의 유래에 내포된 역사성을 배경으로 역사적 인물의 신격화를 통해 역사적이고 거시적인 사안으로 작품의 주제의식을 옮겨가고 있다. 이에 반해, <용호상박>은 호랑이라는 동물을 신격화시킴으로써 민간신앙의 원초성과 설화적 세계관이 작품 전체를 강하게 지배한다. <백마강 달밤에>의 주제의식이 거시적 사안을 통한 다층적 ‘해원’에 집중된다면, <용호상박>의 주제의식은 민간신앙을 중심에 두고 인간의 미시적이고 원초적인 세계와 긴밀히 연관 맺고 있다.

굿이 극적 필연성을 획득하고 현대적으로 수용되는 방법은 그야말로 다양하다. 차용하는 굿의 종류, 굿의 차용 방식, 극의 구조와의 관계, 극에서의 굿의 기능, 주제의식 등에 따라 굿의 극적 활용은 전혀 다른 결과를 창조할 수 있다. 그리고 이러한 예시들의 하나로서 <백마강 달밤에>

와 <용호상박>의 비교 연구는 흥미로운 논의점을 제공한다 하겠다.

참고문헌

1. 기본자료

- 오테석, <백마강 달밤에>, 『백마강 달밤에』, 평민사, 1994.
 오테석, <용호상박>, 극단 목화 레퍼토리 컴퍼니 공연대본, 2007.
 오테석 연출, <백마강 달밤에> 공연 비디오, 예술의 전당 토월극장, 1993.
 오테석 연출, <용호상박> 공연 비디오, 드라마센터, 2005.

2. 단행본

- 구미래, 『한국인의 상징세계』, 교보문고, 2000.
 국립민속박물관 편, 『한국 민속문화의 탐구』, 국립민속박물관, 1996.
 김열규, 『동북아시아 샤머니즘과 신화론』, 아카넷, 2003.
 _____, 『한국인의 신화』, 일조각, 2005.
 김태곤, 『한국민간신앙연구』, 집문당, 1983.
 다니엘 A. 키스터, 『삶의 드라마』, 서강대학교출판부, 1997.
 명인서 · 최준호 편, 『오테석의 연극세계』, 현대미학사, 1995.
 미르치아 엘리아데, 이윤기 역, 『샤머니즘』, 까치, 1992.
 오테석 · 서연호 대담, 『오테석 연극: 실험과 도전의 40년』, 연극과인간, 2002.
 유동식, 『한국 무교의 역사와 구조』, 연세대학교출판부, 1975.
 임동권 · 최명희, 『은산별신굿』, 열화당, 1986.
 정수미, 『한국의 굿놀이(하)』, 서문당, 2001.
 하효길 외, 『한국의 굿』, 민속원, 2003.
 하효길 · 황효창, 『강사리 범굿』, 열화당, 1989.
 한국민속학회, 『민간신앙1』, 민속원, 2008.
 _____, 『민간신앙2』, 민속원, 2008.

3. 논문 및 잡지글

- 김남석, 「오태석 희곡의 개방성 연구」, 고려대학교 석사학위논문, 2000.
- 김미도, 「한국 현대희곡에 나타난 굿의 연극성」, 『한국연극학』 9호, 1997.
- 김방옥, 「생명과 긍정의 굿, 그리고 실용주의적 역사 의식 - <용호상박>」, 『연극 평론』 40호, 2006, 봄.
- _____, 「목화의 숨쉬기 - <백마강 달밤에>」, 『한국연극』, 1993.4.
- 김유미, 「한국 현대 희곡의 체의구조 연구」, 고려대학교 박사학위논문, 1999.
- 김 향, 「‘용호상박’과 ‘아름다운 남자: 혼탁한 세상에 복을 기원하는 노래」, 『객석』, 2006. 1.
- 김현철, 「오태석 희곡에 나타난 전승연희 양식 연구」, 고려대학교 박사학위논문, 2002.
- 다니엘 A. 키스터, 라종혁 역, 「굿의 연극적 특성」, 『한국민속학보』 4호, 1994.
- 신현숙, 「<백마강 달밤에>의 초현실주의적 상상력」, 『한국 현대극의 무대 읽기』, 연극과인간, 2002.
- 이상진, 「오태석 희곡에 나타난 굿의 역할 연구」, 영남대학교 석사학위논문, 2001.
- 정명문, 「현대희곡과 굿의 상관성 연구」, 고려대학교 석사학위논문, 2002.

Abstract

Comparative Study of Oh TaeSuk's *Baengmagang Dalbame* and
Yonghosangbak

—With Emphasis on the Dramatic Use of Gut

Kim Sukkyung

The rising interests in tradition after the 1970's has given birth to many plays that were motivated by Gut. Gut has been considered a very effective dramatic motif to express Korean identity due to its originality, amusing and entertaining character, and Korean mentality. The dramatic use of Gut takes completely different forms in each piece according to type of Gut, deployment of Gut, its relationship with the plot, its role in the play, and theme. This study compared and examined the dramatic use of Gut in Oh Taesuk's *Baengmagang Dalbame* and *Yonghosangbak* to discuss the positive use of Gut. Oh is the leading playwright of Korea who has experimented with the modernization of tradition and uses Gut in several plays he wrote. Above others, *Baengmagang Dalbame* and *Yonghosangbak* have been recognized for the originality and superiority of Gut's dramatic use.

Baengmagang Dalbame deploys Eunsan-Byeolsin-gut throughout the plot, which follows the preparation and progress of Gut in order. On the other hand, *Yonghosangbak* repetitively deploys Gangsari-Beom-gut several times in the plot. The repetition of Gut that must not repeat serves as an important dramatic motif in the piece. Also, the dramatic function of Gut is clearly contrasted in these two pieces. Gut functions as a medium of solution in *Baengmagang Dalbame*, whereas it functions as a medium of conflict in *Yonghosangbak*. Lastly, there is an interesting difference between the two pieces in terms

of relativity between the deified thing and the theme. *Baengmagang Dalbame* deifies a historical character based on the origin of Eunsan- Byeolsin-gut to approach the theme from a historical and macro perspective. On the other hand, *Yonghosangbak* deifies tiger to be strongly dominated by the root of folk religion and a mythical worldview.

As discussed above, the two pieces acquires the dramatic inevitability of Gut in different ways. Each piece uses Gut differently to achieve dramatic inevitability. *Baengmagang Dalbame* and *Yonghosangbak* are significant examples of positive achievement of dramatic inevitability.

Key word : Oh TaeSuk, Dramatic Use of Gut, *Baengmagang Dalbame*,
Yonghosangbak, Eunsan-Byeolsin-gut, Gangsari-Beom-gut

접 수 일 : 2009년 2월 25일

심사기간 : 2009년 3월 1일~3월 27일

게재결정 : 2009년 3월 27일